

Tempos do “cut and paste”?

Uma leitura híbrida da Pintura

Conceição Cordeiro

In particular, after the postmodern era in which the photographic and now the digital image has come to dominate contemporary art so thoroughly, painting, abandoned for so many decades as a major practice of contemporary art, can create through colour, pulse, rhythm and space, the threshold between the human pain of the past and the human compassion of the present.

Griselda Pollock, *Aesthetic Wit(h)nessing in the Era of Trauma*¹

Today, narration is far more complicated; hybridity entails the convergence of issues of time, cultures, politics, aesthetics and pictorial materials.

Margery Amdur, *Temporal hybridity*²

Tomamos as palavras de Griselda Pollock para (re)afirmar a necessidade, a força e a contemporaneidade da Pintura no início do séc. XXI.

Não pretendemos aprofundar a Pintura como reflexo de situações de memória traumática (como a obra de Bracha Ettinger que Pollock analisa no texto acima referido), mas de que modo a memória se reapropria de diferentes culturas e a importância da fusão dessas culturas, dessas origens com a contemporaneidade, resultando numa obra pictórica híbrida. Sendo a qualidade do híbrido na história da arte uma resposta encontrada como renovação do projeto modernista, encontrados em Courbet nos anos de 1850, em Seurat nos anos de 1880, Picasso nos anos 10 do séc. XX, Hanna Höch nos anos de 1920, Mondrian

nos anos de 1940, Rauschenberg nos anos 50, a *Pop Art* e muitos outros que se seguiram,³ procuramos desvelar obras e autores que se encontrem entre fronteiras culturais ou como Alfredo Jaar refere “su lugar no está dentro de ninguna cultura en particular, sino en los intersticios entre ellas, en el transito”⁴ ao que poderemos reforçar que os artistas se movem entre as falhas/brechas/fraturas das culturas, nas suas margens.

A qualidade híbrida na Pintura pressupõe um processo de execução que atravessa as noções de contaminação, de seleção, de mistura, de sobreposição e aplicando a terminologia da era digital do “cut and paste”⁵. Toda esta substantivação não pode ser lida de modo linear, tornando-se revelador o resultado, definido pelo modo como se articulam e transformam as apropriações na constituição de um todo coerente.

Uma das noções inerentes a este processo é a de *combinação* e para isso retomamos a obra de Rauschenberg especificamente a *Untitled* (1954), por ser considerada a primeira a conjugar objetos e imagens, materializando o seu primeiro *combine*, um híbrido de escultura, pintura e *assemblage* que ele expressa deste modo:

I called them all Combines. I had to coin that word because I got so bored with arguments. I was interested in people seeing my work... If I said “It is painting” they would say “That’s not painting, it’s sculpture”... The word “combine” really refers to those things that somehow exceed the traditional or the former definition of a painting.⁶

A sua estrutura convida o observador a conduzir o olhar para e através dos seus espaços; as aberturas nas vistas de frente e posterior, simultaneamente põem a descoberto e encobrem; os espelhos refletem, configuram e desenharam o olhar à volta da obra constituindo uma teia de significados. A obra *Untitled* é ainda um manifesto de colaboração, podendo-se encontrar na caixa colocada superiormente, desenhos dos seus contemporâneos Cy Twombly (1928-2011) e Jack Tworikov (1900-1982)⁷ como testemunhos ou documentos de contaminação.

Outros conceitos que expressem o nosso propósito podem ser encontrados em David Ryan com a designação de “pick-and-mix” “aesthetic” ou “patchwork of quotes”⁸ quando ele se refere à pintura de Fiona Rae dos anos 90, esclarecendo que embora as referências nela subjacentes sejam, por um



Figura 9 Fiona Rae. *Lovesexy*, 2000
Óleo, acrílico e glitter s/ tela, 246.4 x 203.2 cm
Copyright Fiona Rae, Courtesy Timothy Taylor Gallery, London

lado à cultura contemporânea, por outro respeitante à história de arte, nomeadamente ao Expressionismo Abstrato Americano, elas raramente são enunciadas de forma direta. Rae procura transformá-las, numa “developed” collage⁹, dando-lhes um sentido próprio, falando através dessas alusões, rejeitando a sua simplista apropriação.

Griselda Pollock no seu estudo sobre a relação entre a cor e a cultura¹⁰ analisa a obra da artista Lubaina Himid, nascida em Zanzibar, e é a partir desta que anotamos um outro processo criativo, este relacionado com as suas origens: “gathering and re-using has always been a part of black creativity”¹¹.

Pela 45ª Bienal de Veneza (1993) intitulada de Pontos Cardinais da Arte, Achille Bonito Oliva, seu curador, avança com o conceito de nomadismo cultural para designar a convergência de autores e de obras vindas de 56 países, representando diferentes culturas. O pavilhão de Itália designado por Xerografia¹² confirmava a conotação multicultural, transnacional e multimédia da bienal, estabelecendo um espaço de criação representativo da mobilidade identitária dos artistas.¹³

Nas ciências sociais Garcia Canclini defende que o hibridismo é um processo sociocultural no qual estruturas e práticas distintas, existindo previamente em formas separadas, são combinadas de modo a criar novas estruturas, novos objetos e novas práticas,¹⁴ reafirmando consecutivamente o hibridismo como não apenas uma mistura, mas a criação de algo de novo. São, segundo Canclini, várias as denominações para as identidades híbridas: “sincretismo” se correspondem às questões religiosas; “mestizaje” é utilizado em estudos históricos e antropológicos e na música aplica-se o termo “fusão”¹⁵. Acrescentamos que relativamente à pintura de finais do séc. XX, inícios de XXI, encontramos “miscigenação dos meios”, “cruzamento de expressões e linguagens” em Isabel Sabino acerca da contaminação da pintura por outros meios artísticos.¹⁶ Da mesma autora salienta-se:

De facto, a travessia intertextual irá proporcionar resultados interessantes do ponto de vista da ampliação e reformulação do próprio conceito de pintura, um pouco como se adquirisse, por osmose e mutação, características híbridas, pilhadas de outros territórios e assim, ao integrá-las, uma nova ontologia.¹⁷

Outro conceito que poderá corresponder ao processo pelo qual as obras que pretendemos caracterizar de obras culturais híbridas é o de “desterritorialização”¹⁸ e segundo Natálio “a desterritorialização [é vista] como tónica da pós-modernidade, [das] sociedades em redes, [dos] fluxos e [dos] hibridismos culturais”¹⁹.

Outras substantivações, conceitos podem fazer parte deste *melting pot* da qualidade da pintura deste início de século a que nos queremos referir, como: impureza, justaposição e coesão.

Estas ideias pretendem responder a questões como:

Que condições propiciam a criação destas obras?

O porquê do aparecimento destas obras?

A relação das vivências dos autores destas obras?

Num mundo/época/tempo onde a associação de ideias, interesses, descobertas aparecem/concretizam-se a partir de um *clic*, com um *enter* do rato do computador, é difícil limitarmos o nosso pensamento/discurso a uma narrativa. Cremos que esse discurso/argumento passa a ser uma combinação de dados os quais dispomos para criar um novo discurso/explicitar uma ideia. Ele só pode surgir por associação e ligação, estabelecendo *links*, que demonstrem o nosso ponto de vista.

Da seleção de palavras/conceitos que expressam a dinâmica deste processo criativo, passamos para a qualidade técnica/conceptual das obras que resultam de um processo de colagem, de um processo *de cut and paste*.

Para este entendimento seleccionámos dois autores que poderão responder/corresponder às questões do hibridismo cultural que se sobrepõem a um hibridismo formal e cujo interesse pensamos ser pertinente: Arif Özakça (n. 1979, Londres) e Shahzia Sikander (n. 1969, Paquistão).

Arif Özakça, de nacionalidade britânica com ascendência turca e cipriota, transporta para o suporte tela os conflitos da dualidade vivida e assumida: a origem que não quer perder, mas sim exaltar, através dos azulejos *iznik* (séc. XV-XVII) e da pintura de miniatura otomana, contrapondo a esta a cultura ocidental, pela seleção do pintor napolitano do séc. XVII, Luca Giordano (1634-1705), com figuras barrocas de claro-escuro.

O processo traduz-se numa composição entre estes elementos sem alteração. Os cenários são montados em situação de confronto independentemente das origens culturais, encontram-se no mesmo plano.

As identidades britânica, turca e cipriota do autor, acentuam a dualidade e são motivo de criação utilizando o processo de montagem, de colagem, de *cut and paste*, não apenas de um ponto de vista formal, mas também pela carga histórica, estilística e estética. As culturas carregam a sua história e é com a geração dos “new brit-ish”²⁰ dos subúrbios das grandes metrópoles britânicas que surge esta mistura, este confronto, esta passagem de dois ao mais tempos/espacos para o mesmo tempo/espaco, e também este orgulho de pertencer a uma geração intercontinental, global e glocal,²¹ com histórias de migração onde o ser diferente do autóctone deixa de ser relevante porque ele próprio se tornou um autóctone.

Adicionada a esta diversidade cultural também o processo pictórico — a pintura a óleo se conjuga com a impressão e a aplicação de folha de ouro²² —, em sucessivas sobreposições de planos vai criando uma obra de paisagens desterritorializadas, acentuando as dicotomias. De um outro modo e com outras origens encontramos em Shahzia Sikander a mesma temática da pintura de miniaturas, mas de um outro período, o do império indiano Mughal (séc. XVI-XIX).²³

Shahzia Sikander nasce em 1969 em Lahore no Paquistão. Estuda a pintura de miniaturas Mughal, também identificadas como indo-persas no Colégio Nacional das Artes em Lahore (1992), conclui mestrado na Escola de Arte e Design de Rhode Island (1995), residindo atualmente em Nova Iorque.

A obra de Shahzia faz parte, segundo Homi Bhabha, da arte da diáspora global, a arte do futuro, do futuro projetado pelas sociedades multiculturais, pelos territórios muito transitados e pelas interpretações da tradição²⁴. Uma arte que entrelaça tradição e inovação, técnica e transformação, de modo a sugerir que a arte da diáspora nos levará ao futuro — uma jornada de tensões instáveis mas produtivas.²⁵

A sua pintura é caracterizada pela constituição de várias camadas (cerca de 10 a 20 camadas de cor), influência direta da pintura de miniaturas Mughal²⁶ que combina a iconografia hindu com a muçulmana, numa referência à Índia e ao Paquistão; combina ainda o oriente com o ocidente, a tradição com a invenção o espiritualismo com o capitalismo. Na sua pintura encontra-se ainda a história da migração de um país muçulmano para os Estados Unidos da América.

Quando iniciou a pintura de miniaturas em 1988 esta representava um tempo passado, esquecido, mas para Sikander constituía parte integrante da sua herança cultural, histórica e religiosa, era esta a temática que pretendia reinventar.

Desde o início, as suas miniaturas eram transformadas, pronunciando a sua intrínseca hibridez, incorporando referências pessoais, referências ao modernismo ocidental e influência de artistas como o pintor este-alemão Sigmar Polke (1941 – 2010). Como nos relata Sikander, ela partiu de uma pintura mais abstrata e gestual, nos primeiros trabalhos, para procurar uma ordem, uma estrutura para essas mesmas pinturas de miniaturas, experimentando quebrar as superfícies. Depois da execução de todos os pormenores ultrapassava/transpunha os limites. As imagens surgiam de dentro para fora desses limites, sobre os quais eram elaborados muitos desenhos²⁷.

Acerca da obra *Perilous Order* de 1997, Sikander pinta um amigo homossexual com referências a um príncipe Mughal também ele homossexual, em desacordo com as leis do Islão. Esta personagem é rodeada por figuras mitológicas hindus, *gopis*, veneradoras de Krishna. A pintura é baseada numa miniatura da Escola Basohli (norte da Índia, séc. XVII, inícios do séc. XVIII).

A composição é carimbada por pontos de cor preta colocados de forma mais ou menos ordenada sobre a superfície, remetendo para o sistema de repetição que Sikander associa ao Minimalismo. Segundo Sikander o processo de criar uma trama de pontos faz desaparecer a informação subjacente, sugerindo uma paragem no tempo e a repetida remoção de marcas ou camadas leva-nos a uma acumulação da perda.²⁸

Finalmente, ao centro em baixo, uma sombria silhueta feminina igual à que Sikander aplica noutras obras, o seu alter-ego²⁹, com raízes ou cordões umbilicais fazendo a ligação das pernas, em substituição dos pés e estabelecendo a ideia de autoalimentação, autossobrevivência: o ser mulher que gera e se alimenta da sua própria energia.

A historiadora de arte e curadora Fereshteh Daftari observa que a obra de Sikander contempla uma abstração que nos conduz à narrativa, uma geometria pura através de uma mestiçagem de cifras e de mitos com várias origens culturais, como um modo de sabotagem, relativa à hierarquia de valores e ao domínio de uma única autoridade. Acrescenta que Sikander

abarca e insiste no irreconciliável, sendo o seu mundo, um mundo de possibilidades infinitas.³⁰ Sobre a faixa para o MoMA, de 2000, realizada para *Projects 70*, Fereshteh Daftari indica que a representação utilizada por Sikander é um cânone abandonado pelo ocidente e que neste caso é conjugado com o oriente, não sendo apenas a identidade ou a diferença que prende a sua atenção. As suas investigações são na maioria formais não deixando de ter implicações ideológicas.³¹

Acerca da pintura de miniatura *Utopia* (2003), Sikander retira a representação de anjos de uma pintura Safavid e coloca-a por cima da bandeira americana a partir da obra de Jasper Johns. Retiradas ao seu contexto, estas imagens distintas reúnem-se para anunciar um acontecimento que está para vir.³²

Aqui podemos verificar a junção de duas culturas: a pintura Safavid, do oriente sobreposta a um elemento icónico da pintura americana dos anos 50 do séc. XX. Dois tempos, duas culturas, numa mesma superfície, numa vontade utópica de reconciliação.

Pelo *Lahore Literary Festival*, 2014, Sikander continua a afirmar que o seu processo de trabalho é explorar e redescobrir os limites culturais e políticos entendidos como um espaço aberto ao diálogo e a novas narrativas visuais. Considerando-se uma artista transnacional, continua num processo de crescimento, envolvendo-se com diferentes comunidades em diferentes partes do globo, participando e procurando modos de criar mudanças culturais.³³ Assinala ainda a rapidez com que se processam os acontecimentos na atualidade e que para isso é necessária uma resposta criativa de maneira holística às complexas realidades do nosso tempo, integrando arte e cultura numa resposta coletiva.³⁴

A obra de Sikander poderá estar incluída na noção de “tradução cultural” de Homi Bhabha:

[de que] todas as formas de cultura estão de algum modo relacionadas umas com as outras, porque cultura é uma atividade significativa ou simbólica. A articulação de culturas é possível não por causa da familiaridade ou similaridade de conteúdos, mas porque todas as culturas são formadoras de símbolos e constituidoras de temas — são práticas interpelantes.³⁵

Esta “tradução cultural” negando a essencialidade da origem constitui um processo de hibridização que é, segundo H. Bhabha considerado um “terceiro espaço”.

Sikander parte do conceito deste “terceiro espaço”³⁶ para fazer dele o seu modo de pesquisa, originando o “espaço intersticial”, o “interstitial space” onde a fenda, o silêncio, a quebra, a lacuna agem, realçando a narrativa implícita no tempo. Às suas obras pertencem também as categorias de espaço político, espaço de transgressão, espaço da perfeição/do imaginário, do fantástico e do subliminal/subconsciente; obras onde a ordem e a anarquia coexistem e que para Sikander correspondem ao “terceiro espaço”³⁷.

Conclusão

Pretendemos demonstrar que a um processo cultural híbrido a resposta pictórica passa por uma composição de elementos formais representativos de origens culturais diferenciadas que se interligam num processo de *cut and paste* como é o caso de Arif Özakça ou o mesmo poderá surgir em situações de sobreposição por camadas, resultante de uma herança cultural como é o caso de Shahzia Sikander, cada uma delas representativa de um momento histórico e icónico, seguidos de transformação e recontextualização.

O processo *cut and paste* composto pela apropriação de identidade pictóricas diferentes resgata-as pela sua reutilização/recriação, criando novos contextos, através de sobreposições, transparências, camadas criando planos, criando perspectiva. A conjugação destes vários elementos/formas/símbolos podem gerar uma multiplicidade de soluções, renovando o seu significado e mensagem.

Este processo recusa a imagem produzida por um híbrido biológico ou botânico que se manifesta pelo cruzamento, num outro ser, com componentes dos seres originários.

Com os casos apresentados as identidades de origem são mantidas como bandeiras/baluartes dessas culturas que se conjugam sem se atropelarem proporcionando/provocando uma interação situada no “terceiro espaço”, num espaço para novos diálogos, novos enquadramentos, novas mensagens, quebrando a hegemonia do discurso/conhecimento maioritário estabelecido.

A noção de “espaço intersticial” é identificada por Alfredo Jaar (corroborado por Garcia Canclini) e por Shahzia Sikander para enquadrar obras que se encontram entre/no limiar das culturas.

Estas obras questionam/acrescentam, através da Pintura, uma nova perspectiva da História de Arte ocidental, com autores identificados com culturas anteriormente excluídas da tradição plástica do ocidente.

- 1 POLLOCK, Griselda — Aesthetic Wit(h)nessing in the Era of Trauma [2010]. In *EURAMERICA*, Vol. 40, No. 4 (December 2010), p. 860. http://www.ea.sinica.edu.tw/eu_file/12929220264.pdf (2014-03-9)
- 2 AMDUR, Margery — Temporal hybridity [2003]. In HARRIS, Jonathan (Edit.) - *Critical Perspectives in Contemporary Painting. Hybridity, Hegemony, Historicism*. Liverpool: Liverpool University Press/Tate Liverpool, 2003, p. 223.
- 3 POLLOCK, Griselda, ROWLEY, Alison — Painting in a “Hybrid Moment” [2003]. In HARRIS, Jonathan (Edit.) — *Critical Perspectives in Contemporary Painting. Hybridity, Hegemony, Historicism*. Liverpool: Liverpool University Press/Tate Liverpool, 2003, p. 42.
- 4 CANCLINI, Néstor Garcia — Ultimos cambios en el mapa del multiculturalismo. *Revista Lápis*, nº 187/188. (Nov./Dez. 2002), p. 112.
- 5 RYAN, David — *Hybrids 2001*. In Catálogo da Exposição *International Contemporary Painting*. Liverpool: Tate Liverpool Publishing, 2001. <http://www.david-ryan.co.uk/hybrids.html> (2012-07-05). Este termo *cut and paste* encontra-se na obra BRERETON, Richard — *Cut &*

- Paste, 21st Century Collage* [2011]. London: Laurence King Publishing.
- 6 <http://www.moca.org/pc/viewArtWork.php?id=59> (2013-01-28).
 - 7 Adaptação do texto: "During the early 1950s, Robert Rauschenberg began using found objects and images in his paintings, resulting in his Combines series. He called *Untitled* the first true Combine, as it joins several two-dimensional planes into a three-dimensional artwork, making it a hybrid of sculpture, painting, and assemblage. Its structure invites the viewer to look into and through its spaces; front and back openings, scrim that simultaneously reveal and obscure, and mirrors that reflect and reconfigure draw the eye around the work, and a web of meaning is constructed through layers of imagery. *Untitled* also illustrates the artist's interest in collaboration; the collaged panel of the upper box features drawings by two of his contemporaries, Cy Twombly and Jack Tworkov". <http://www.moca.org/pc/viewArtWork.php?id=59> (2013-01-28).
 - 8 RYAN, David (2001). *Hybrids in Catálogo da Exposição International Contemporary Painting*, Tate Liverpool Publishing, 2001. <http://www.david-ryan.co.uk/hybrids.html> (2012-07-05), p.3.
 - 9 *Idem*.
 - 10 POLLOCK, Griselda — *Avant-garde Gambits 1888-1893: gender and the color of Art History* [1992]. London: Thames and Hudson, 1992.
 - 11 POLLOCK, Griselda, ROWLEY, Alison - Painting in a "Hybrid Moment" [2003]. In HARRIS, Jonathan (Edit.) — *Critical Perspectives in Contemporary Painting. Hybridity, Hegemony, Historicism*. Liverpool: Liverpool University Press/ Tate Liverpool, 2003, p. 63.
 - 12 "Xenografia — An installation of 70 monitors on a nomadic wagon under a tent in front of the Italian pavilion. With characteristic features of a provisional situation, videos are presented by international artists - the nomads of our times. A weaving of immanent relationships, a Non-War, for a new artistic alignment, confronting totalitarian institutions and powers, manifestations of misunderstood securities. The search for a place, where distinctions are no longer possible, a place of laughter, of desire, of subversion, of tumult, of change and production. An ambulant place, xenography of nomadic people, inscribed (grapheir writing) by the pairing of notions: xenos (guest), nomos (stranger), nemein (relate), nemesis (revenge). Revenge in the sense of return to the place of justice, thus a philosophy of one's own restless-ness, sensitivity and intensity. <http://www.electronicartcafe.com/brochure/exno/xeno.html> (2014-02-09).
 - 13 http://www.electronicartcafe.com/pdf_eac/abo_pedana.pdf (2014-02-09).
 - 14 CANCLINI, Néstor García — *Hybrid Cultures, strategies for Entering and Leaving Modernity* [1989]. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005, p. xxv.
 - 15 CANCLINI, Néstor García — *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* [1989]. Buenos Aires: Paidós Editora, 2001, p.14.
 - 16 Do texto: "Opera-se, também, como resultado do processo de libertação formal, técnico e inclusive conceptual, uma miscigenação dos meios, um aproveitamento mútuo de possibilidades entre expressões, tornando grande parte da arte contemporânea um território de pilhagens e influências mútuas, de cruzamento de expressões e linguagens", In SABINO, Isabel — *A Pintura depois da Pintura* [2000]. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2000, p.131.
 - 17 *Idem*, p.133.
 - 18 De: "*Fluxos desterritorializados do desejo*" em DELEUSE, Gilles, GUATTARI, Félix — *O Anti-Édipo, capitalismo e esquizofrenia I* [1972]. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 142.
 - 19 NATÁLIO, Carlos — Territorialização/desterritorialização: movimentos cinematográficos [2013]. In BAPTISTA, Tiago, MARTINS, Adriana (Edit.) - *Atas do II Encontro Anual da AIM*. Lisboa: Associação de Investigadores da Imagem e Movimento, p. 199-211. http://www.labcom.ubi.pt/publicacoes/201305091721-atas_iiencontroanualaim.pdf (2014-02-20), p. 200.
 - 20 "New Brit-ish — n. Immigrants, 1st generation British" em ELLIS, Patricia — 2010: a complete grammatology of panic [2010]. In *Newspeak, British Art Now*. London: The Saatchi Gallery, Booth-Clibborn Editions, p. ii.
 - 21 *Idem*, p.vi: "Glo-cal-i-sa-tion — n. Individuals

- or groups who participate in globalism from a position of locality”.
- 22 A folha de ouro é aplicada sobre papel na pintura de miniatura otomana do séc. XV.
 - 23 Império indiano Mughal (1526-1857), dinastia turco-mongol, muçulmana com influências da cultura persa.
 - 24 BHABHA, Homi — Another Country [2006]. *In Without Boundary: Seventeen Ways of Looking*. New York: The Museum of Modern Art, 2006, p. 34: “The art of global diaspora is often, hopefully, described as the art of the future — a projected future of multicultural societies, well-traversed territories, and translated traditions”.
 - 25 *Ibidem*: “Without Boundary interleaves tradition and innovation, technique and translation, to suggest that diasporic art may take us back to the future — a journey of precarious and productive tensions”.
 - 26 A Pintura de miniaturas Mughal usa folha de ouro sobre papel.
 - 27 Adaptação do texto: “The early works were primarily drawn out of memory and were very different from miniatures — much looser, abstract, gestural. And then there was a desire to provide order, a structure to that. And that’s when I started experimenting with breaking the surfaces of these very precisely painted images. Everything would have its place, every little thing, and then I would go and break the borders. Images fall from within and to the borders, and there’s lots of drawing done on top” <http://www.art21.org/images/shahzia-sikander/perilous-order-1994-1997> (2014-04-02).
 - 28 Adaptação do texto: “A third manifestation of time is the actual removal of previous work. The application of a dot, or a grid composed of dots, obliterates underlying information. This process suggests the trapping of time and repeated removal of marks or layering leads to an accumulation of loss. This process is visible in several works including Perilous Order”. DAFTARI, Fereshteh — *Intimate Ambivalence, Shahzia Sikander in conversation with Fereshteh Daftari*. 2008. Birmingham: Ikon Gallery. http://www.shahziasikander.com/ARCHIVE/PDF/DAAD_Ikon_Interview_SS.pdf (2014-04-20), p. 58.
 - 29 *Idem*, p. 61: “My appropriated (albeit altered) language of miniature painting has not been discussed in terms of its specific meaning for me: that is as an alter ego, a disguise, as well as a refusal to be totally homogenized”.
 - 30 *Idem*, p.53 — “from say abstraction to narration, from pure geometry to the miscegenation of ciphers and myths drawn from a variety of cultures- is a way to sabotage the hierarchy of values and the domination of any single authority. Sikander embraces and insists on the irreconcilable. Her world is one of open-ended possibilities”.
 - 31 *Ibidem*.
 - 32 *Idem*, p.64. Adaptação do texto de S. Sikander: “In my miniature painting Utopia (2003), I take the generic representations of angels from Safavid painting and juxtapose them with an American flag appropriated from Jasper Johns. Removed from context these disparate simulacra are brought together to declare an event yet to happen”.
 - 33 S. Sikander: “My process is driven by the interest in exploring and re-discovering cultural and political boundaries as a space for opening up new frameworks for dialogue and visual narrative. As a transnational artist, I continue to grow and engage with various communities around the world, participating and helping to find meaning and drive cultural change”. Declaração da artista para o Lahore Literary Festival, 2014 (Fev 21-23). <http://www.shahziasikander.com/archive.html>. (2014-03-06).
 - 34 S. Sikander: “As the world we live in changes rapidly, it is even more urgent to think creatively and respond in a holistic manner to the complex realities of our times by integrating art and culture in our collective response. In order to do this we must improve collaboration and support for the liberal arts and interdisciplinary learning and promote critical thinking and ethical values, which are essential to countering the lack of predictability of our times. Creativity is genius; and, the more we strengthen and build cohesion in the creative capital drawn from the diverse communities of our great nation, the more capable we will be to address our current and future challenges”. Declaração da artista para o Lahore Literary Festival, 2014 (Fev 21-23). <http://www.shahziasikander.com/archive.html> (2014-03-06).

- 35 RUTHERFORD, Jonathan — O terceiro espaço, uma entrevista com Homi Bhabha [1990], tradução de Regina Helena Froes/Leonardo Froes. In *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Distrito Federal, nº 24, 1996. Brasil: Ministério da Cultura. <http://pt.scribd.com/doc/39923610/BHABHA-Homi-O-Terceiro-Espaco-Entrevista-a-Jonathan-Rutherford-Revista-do-Patrimonio-Historico-e-Artistico-Nacional-No-24-35-41-1996> (2014-03-10), p. 36.
- 36 Idem, p. 36-37 - H.B.: “(...) para mim a hibridação é o terceiro espaço, que permite a outras posições emergir. Este terceiro espaço desloca as histórias que o constituem e gera novas estruturas de autoridade, novas iniciativas políticas, que são inadequadamente compreendidas através do saber recebido”.
- 37 DAFTARI, Fereshteh — *Intimate Ambivalence, Shahzia Sikander in conversation with Fereshteh Daftari*. 2008. Birmingham: Ikon Gallery. http://www.shahziasikander.com/ARCHIVE/PDF/DAAD_Ikon_Interview_SS.pdf (2014-04-20), p. 58.